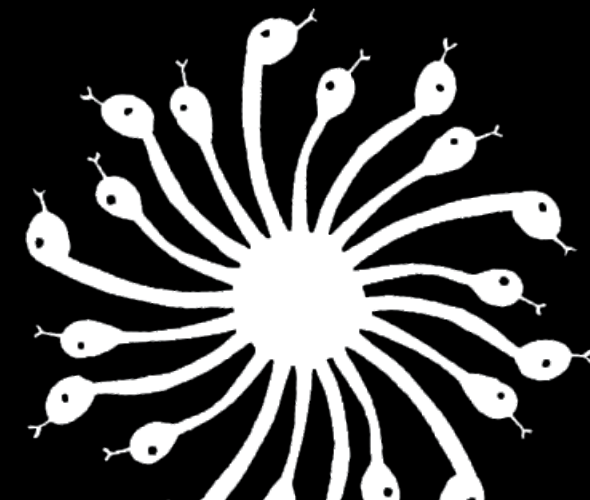




UNE PLANCHE DE MANUEL LECTURE SÉMIOTIQUE

SÉMIR BADIR

Même si l'on ne voit bien que dans le détail, l'essentiel reste invisible. Mais, puisque nous sommes en train de pasticher, parlons de mouton à dessiner. On se rappelle certainement que l'aviateur, excédé par les objections du petit prince sur le détail de ses moutons (malade, cornu, trop vieux), finit par dessiner une caisse où, prétendit-il, il y en avait un qui convint. Et le visage du petit prince s'illumina. Il sera un peu question de tout cela ici aussi : de caisses, de personnages qui moutonnent dedans, des détails de ces caisses et personnages ainsi que d'une invisible essence qui étincelle. Manuel a d'ailleurs connu à sa manière une panne de moteur et reprend le dessin à partir du désert, c'est-à-dire qu'il expérimente suivant le principe de la *tabula rasa* : pourquoi dessiner quelque chose plutôt que rien ? Le parcours que l'on propose de suivre ne concerne qu'une seule planche d'album. Plus on s'enfoncera dans les détails qu'elle contient, mieux l'on verra qu'elle pointe quelque chose situé hors de la représentation, abstrait, métaphysique.





DESCRIPTIONS

En apparence, c'est l'anodin pur. Le degré zéro de l'intrigue. *Un quidam est à attendre le bus. Un autre quidam le rejoint. Le bus arrive. Ils montent tous deux dans le bus, qui repart.* Pour suivre strictement le découpage de la planche en cases, la description peut se présenter d'une manière légèrement différente. *Case 1 : Pendant qu'un quidam est en train d'attendre à un arrêt de bus, un autre quidam s'approche de lui. Case 2 : Le second quidam s'est placé de l'autre côté du panneau indicateur. Ils attendent. Case 3 : Le bus arrive. Case 4 : Le bus est reparti avec les deux quidams dedans.*

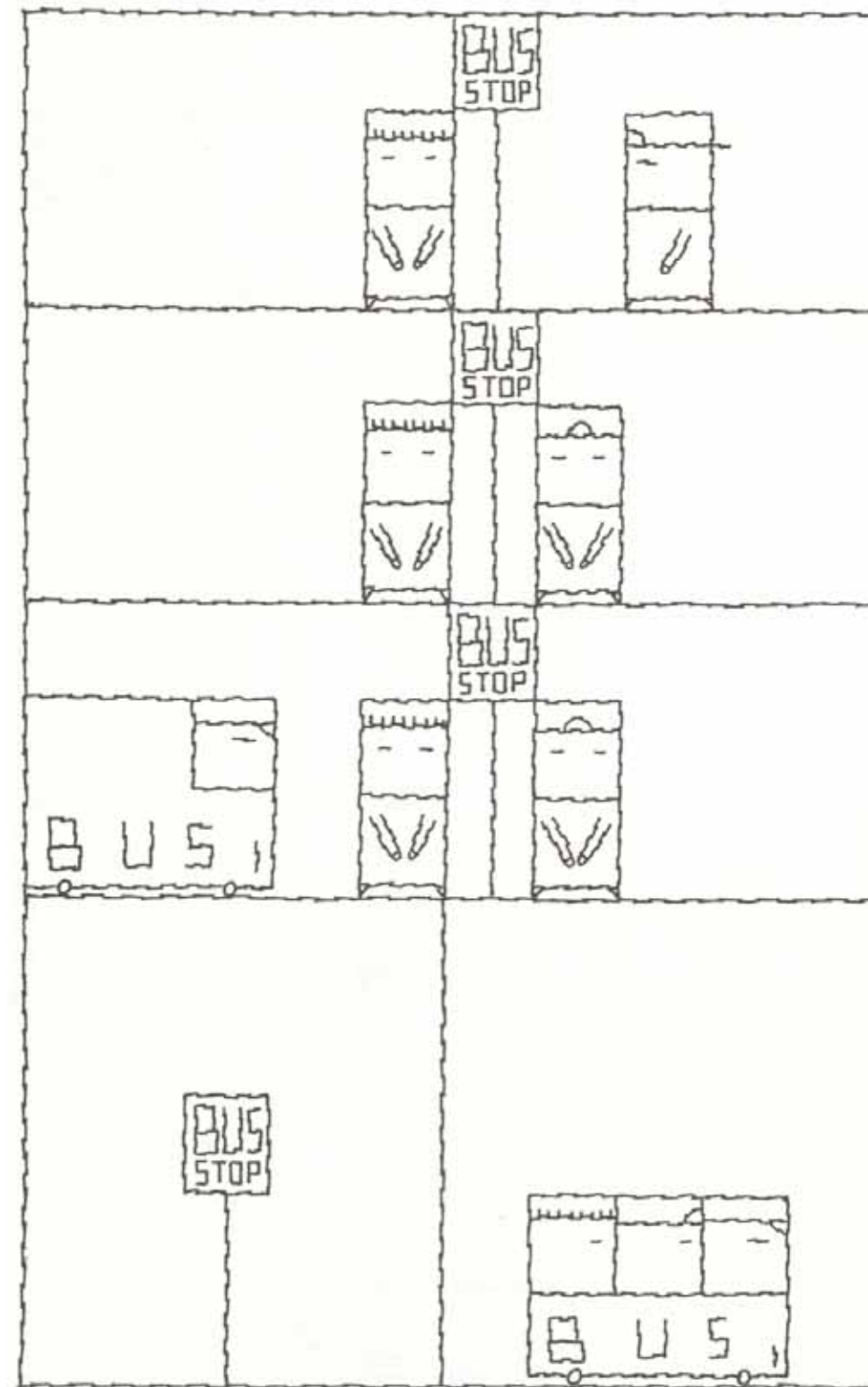
Les différences entre les deux descriptions — celle de la séquence narrative d'abord, celle du découpage ensuite — ne tiennent pas à grand chose. Elles se résolvent, d'une part, par quelques inférences ordinaires. Il est assuré que les quidams attendaient effectivement un bus (case 1 & 2) seulement parce que la case 4 les montre bel et bien dans le bus qui était à l'approche dans la case 3. L'inférence a donc fonctionné comme suit : si {présence de quidams} + {présence d'un panneau d'arrêt de bus} alors {les quidams attendent le bus} ; ce qui correspond, dans notre société, à une expérience visuelle et pratique des plus commune. Néanmoins, d'autres inférences eurent été possibles : (i) les quidams auraient pu ne pas monter dans le bus ; (ii) le second quidam aurait pu connaître le premier. D'autre part, les différences entre les deux descriptions montrent que le récit comble une ellipse entre la case 3 et la case 4 : entre l'arrivée du bus et son départ avec les deux quidams, il a bien fallu que le bus s'arrête et que les quidams montent dedans. La partie gauche de la case 4 confirme cet implicite : l'arrêt de bus est désormais désert. La séquence narrative semble ainsi correspondre au découpage sans la moindre équivoque, les différences entre ce qui est perçu et ce qui est interprété restant négligeables.

L'aspect immédiatement remarquable se situe ailleurs : dans le style. D'abord, on est frappé

par le schématisme du dessin. Les personnages n'ont ni nez ni bouche. Presque aucun détail vestimentaire¹. Des pieds et des mains réduits à des chicots. Le bus est authentifié comme véhicule par deux roues (encore faut-il les apercevoir, car elles sont minuscules), et comme véhicule du transport public en particulier par l'inscription *BUS* courant sur son flanc. Aucun décor, si ce n'est le panneau signalant l'arrêt de bus².

Encore n'est-ce pas de n'importe quel schématisme qu'il s'agit mais d'un schématisme « compliqué ». À savoir, premièrement, que le dessin se présente dans le style d'une ligne claire qui n'est ni droite ni courbe mais, admettra-t-on de dire, à crêneaux — des crêneaux très aplatis et dessinés à main levée. Et il est remarquable qu'aucun segment de ligne supérieur à deux millimètres (soit la longueur d'un crêneau) n'échappe à ce crêneautage, en ce compris les bordures du cadre. Deuxièmement, le dessin privilégie, de manière presque aussi systématique, une forme géométrique spécifique : un « bloc » d'un centimètre carré. Tout volume est représenté au moyen d'un de ces blocs ou à partir de leur combinaison. Un personnage est ainsi composé de deux blocs superposés, le bloc supérieur valant pour la tête, le bloc inférieur, pour le corps³. Le bus est composé de six blocs (trois en longueur, deux en hauteur), dont l'un dessine par ailleurs la tête du conducteur. Le panneau de signalisation, enfin, est constitué d'un seul bloc. Les autres éléments figuratifs — et ils ne sont guère nombreux : yeux, bras et mains, pieds, couvre-chefs, phare, roues, poteau, lettres — sont faits de segments de ligne à crêneaux. Les segments sont exceptionnellement curvilignes (seule l'attache de la casquette, sur le front du second quidam, est manifestement courbe, tout en respectant le crêneautage).

Un tel mode de « complication » n'est pas sans précédent. On l'identifie généralement comme un *style à contraintes*. Nombreux expé-



rimentateurs, qu'ils appartiennent à l'orbe de la bande dessinée (en particulier à l'Oubapo) ou à celui de la littérature (à l'Oulipo), ont développé de tels styles. Toutefois, il faut reconnaître que le style de Manuel est d'une contrainte exceptionnellement poussée, puisqu'elle est double (créneau + bloc) et systématique. En regard, Sardon a pu, dans *Mormol* (L'Association, 2000), utiliser une ligne spéciale (faite de petites ondulations), mais le systématisme n'en est pas poussé jusqu'au bout ni, surtout, ne se combine avec une autre contrainte formelle. Bref, à lui seul, dans un Michelin de la bande dessinée, le style de Manuel vaudrait le voyage.

En outre, on soupçonne que le caractère anodin de la séquence narrative n'est pas étranger à la contrainte stylistique : celle-ci est mise d'autant plus en valeur qu'elle s'adapte à un univers familier. On n'est pas ébaubi par la virtuosité manuelle du dessinateur (on devrait, sans doute) mais on s'amuse de voir ce dernier relever le défi de représenter la vie urbaine selon un jeu stylistique expérimental. Ce que semble signifier la planche que nous avons choisie pourrait ainsi être formulé de la manière suivante : *Voyez comme je peux dessiner sous une contrainte stylistique forte (double, d'ailleurs) n'importe quoi, même l'une de vos pratiques sociales les plus usuelles : prendre le bus.*

PROBLÉMATISATIONS

À cette justification de l'intérêt qu'on porte à la planche retenue, il n'est qu'un hic, mais il est de taille : c'est que la double contrainte formelle s'étend, de façon invariable, à l'ensemble de l'album *Manuel 1-2-3* (L'Association, 2008). Notre planche est la dixième figurant dans la troisième partie de l'album, partie intitulée, comme on s'y attend, « Manuel 3 ». Autant reconnaître qu'en manière de prouesse imaginative les planches qui précèdent la nôtre, non seulement dans « Manuel 3 » mais encore dans les quatre-

vingt planches de « Manuel 1 » et « Manuel 2 », ont pu faire bien plus fort. L'attente à l'arrêt de bus et l'arrivée du bus constituent d'ailleurs des scénarios récurrents dans « Manuel 1 » (ils y apparaissent, ensemble ou séparément, à quatorze reprises).

Qu'est-ce donc alors, si ce n'est le script narratif, anodin et récurrent, ni le style, systématique pour l'ensemble de l'album, qui vaut que nous portions notre intérêt sur cette planche-ci en particulier ? J'espère que le lecteur aura eu le plaisir de le découvrir par lui-même. Sinon, qu'il suspende un instant la lecture de ces lignes et affûte son attention sur la planche : un leurre visuel y est mis en place. Trouvé ? Ce que j'ai présenté ici, en fonction du récit, comme une vignette unique, à savoir la case 4, doit en réalité être vu comme une bande composée de deux cases — désignons-les comme cases 4a et 4b. Dans la case 4a, apparaît le panneau de signalisation isolé au centre de la surface de la case ; dans la case 4b, le bus avec son conducteur et deux passagers, ceux-là même qui attendaient sa venue dans les cases précédentes.

En faveur de la première lecture de la planche (en quatre cases de même longueur), voici les arguments qui pouvaient être avancés :

- les trois cases supérieures couvrant la longueur totale de la surface de la planche, cette longueur est également assignée, par homogénéisation, à la dernière case ;
- la planche qui se situe en vis-à-vis sur la double page a une structure de mise en page en tout point conforme avec la mise en page des quatre cases ; l'effet de symétrie créé par la double planche induit ainsi un effet de lecture pour notre planche ;
- la case 4, prise comme case unique, est parfaitement lisible selon le scénario donné (dont nous avons vu que l'interprétation ne réclamait que des inférences et comblements élémentaires) : le bus se dirigeant de

- la gauche vers la droite, il convient qu'il se situe à la droite du panneau dès lors que la montée des quidams est supposée réalisée ;
- la ligne médiale de la case 4 demeure interprétable dans l'espace représenté ; il pourrait s'agir, par exemple, de l'arête d'un mur.

La seconde lecture (en cinq cases) ne se met en place que parce que l'hypothèse qu'allègue le quatrième argument de la première lecture demande à être infirmée : si la ligne médiane de la pseudo-case 4 appartenait à l'espace représenté, elle aurait déjà dû figurer dans les cases précédentes. De fait, cette ligne n'est distante du panneau de signalisation que de deux blocs. En raison du style contraint systématique que connaît la planche, et avec elle l'album tout entier, il paraît injustifiable qu'elle ne figure pas dans les cases 1, 2 et 3 si elle doit appartenir à l'espace représenté. Il n'est donc pas moyen de la considérer autrement que comme bordure de case. Cette seconde lecture, qui résout le problème soulevé, demeure toutefois plus difficile à faire que la première, puisque, *primo*, elle rompt l'homogénéité de la planche ; *deuzio*, elle rompt la symétrie avec la planche placée en vis-à-vis ; *tertio*, elle fragilise la consécution narrative, les

cases 4a et 4b pouvant représenter des moments simultanés, et non plus les étapes successives du scénario ; enfin, *quater*, elle rompt sans plus de raison narrative apparente le site d'emplacement qui était réservé au panneau de signalisation dans les cases précédentes.

Pour considérer la mise en place d'un *leurre* visuel, il faut toutefois faire état d'une troisième lecture, plus exactement d'une lecture d'ensemble *préliminaire* à la découverte des cases considérées les unes à la suite des autres. La structure générale de la planche donne en effet l'impression d'être composée, non de quatre, ni de cinq, mais bien de huit cases, car *a priori* la bordure médiane entre les cases 4a et 4b paraît courir sur toute la hauteur de la planche. Ce n'est qu'en entreprenant la lecture narrative de la case 1 que l'interprétation d'une case unique s'étendant sur la longueur de la bande se révèle la plus plausible, les cases 2 et 3 confirmant la surface de cet espace représenté.

Pour permettre la visualisation du leurre, je représenterai « à vide » les trois structurations de mise en page qui ont pu jouer au cours de la lecture de la planche, ainsi que la mise en page de la planche située en vis-à-vis.

« Manuel 3 », planche 10

lecture 0

lecture 1

1	
2	
3	
4a	4b

lecture 2

planche 11



La lecture de la case 1 est amenée à corriger la mise en page suscitée par la lecture d'ensemble de la planche (lecture 0). Cette correction se voyant confirmée par la lecture des cases 2 et 3, une nouvelle lecture d'ensemble (lecture 1), tout aussi homogénéisante que la lecture préliminaire, se met en place en prenant appui sur la lecture préliminaire de la planche 11. Elle ne se voit infirmée, au bout du compte, que par une observation attentive des contraintes stylistiques et à l'aide d'une inférence (*si la ligne médiane de la pseudo-case 4 appartenait à l'espace représenté, elle aurait alors dû apparaître également dans les cases 1, 2 et 3 ; donc la pseudo-case 4 est en fait constituée de deux cases 4a et 4b*). Autrement dit, ce n'est pas la lecture de la pseudo-case 4 qui suscite la correction mais bien le retour comparatif entre cette pseudo-case et les cases précédentes selon les règles stylistiques en vigueur. Le leurre consiste en ceci que cette correction s'exerce depuis une lecture qui a déjà fait l'objet d'une correction antérieure (depuis la lecture 0 vers la lecture 1). Vous croyiez avoir eu raison de réduire par deux le nombre de cases de cette planche ? Eh bien vous étiez dans l'erreur : car la bande inférieure est réellement composée de deux cases.

La planche contient ainsi un élément de surprise. Qui témoigne sans doute d'une prouesse imaginative mais cette prouesse n'est pas orientée, comme on avait pu le croire d'abord, vers la représentation du quotidien. Elle dirige au contraire l'attention du lecteur vers les potentialités inhérentes aux contraintes formelles du style. En ceci, notre planche s'inscrit parfaitement dans le cadre du contrat de lecture que les planches précédentes ont passé avec le lecteur. Dans chacune d'entre elles, en effet, l'observation minutieuse des détails a permis de se rendre compte de l'application exacte des contraintes formelles, en même temps qu'une situation ou une péripétie inédite⁴ suscitait le renouvellement de cette application. Ce que cette planche, comme toutes les

autres de l'album, entend signifier au lecteur peut dès lors se paraphraser comme suit : *Voyez que, malgré une contrainte stylistique forte (doublement forte), je suis capable à chaque planche de susciter votre intérêt grâce au renouvellement de l'application de cette contrainte*.

En avons-nous terminé ? Que du contraire. Nous pouvons enfin commencer. Il s'agit en effet de comprendre à présent comment l'application de la contrainte conduit à un *parcours* dans l'œuvre.

INTERPRÉTATIONS

Les théoriciens de la bande dessinée sont unanimes : s'il y a quelque chose qui demande à être considéré comme appartenant en propre à l'art de la bande dessinée, c'est le rapport, multiple et variable, qui s'instaure entre la case et la planche : l'*articulation* des cases dans la planche⁵, ou la *segmentation* de la planche en cases⁶ ; l'équilibre, sinon le *déséquilibre* d'une case entre celle qui la précède et celle qui la suit⁷.

La case et la planche partagent une même propriété formelle : toutes deux se présentent comme un *cadre*, sans d'ailleurs que ce cadre demande à se manifester nécessairement par le traçage d'une bordure. En ce qui concerne la planche, on pourrait parler plus précisément de « multicadre »⁸, dès lors que la planche est généralement composée de plusieurs cases, chacune de celles-ci appelant un cadre propre.

Thierry Groensteen s'est employé à inventorier les fonctions potentielles du cadre⁹. Il en dénombre six. Or chacune de ces fonctions connaît un traitement particulier et, pour ainsi dire, « réfléchissant », dans la planche de *Manuel* retenue. C'est ce qui fait le prix de leur application. Je les prends une à une en dirigeant le commentaire vers ce traitement.

Fonction de clôture. — Le cadre définit les limites de la case. C'est précisément sur la base de cette fonction princeps que joue le leurre. On ne



saisit pas immédiatement la délimitation des cases qui composent la planche ni, partant, leur nombre et la forme à leur donner. Je n'y reviens pas.

Fonction de séparation. — Le cadre sépare les cases les unes des autres. Grâce à cette séparation, les cases sont prédisposées à accueillir le découpage d'une continuité, figurative ou narrative. Dans *Manuel*, la fonction de séparation est dévolue à un filet. La séparation effectuée par un filet est ténue et ne bénéficie d'aucune redondance, au contraire des traditionnelles gouttières (bordure de case A + blanc intercases + bordure de case B). Quand ce filet est altéré, la séparation à établir entre les cases risque de l'être aussi. Or, ici, le tracé du filet est identique à celui des figures contenues dans les cases ; il s'agit toujours de cette ligne à créneaux déjà décrite, de sorte qu'on a tendance à lui imputer un rôle dans la figuration. Par exemple, la bordure inférieure figure un sol sur lequel les personnages et le bus évoluent.

La coïncidence entre les composantes de la case et des éléments figuratifs est loin d'être insignifiante ; elle permet la collusion de deux univers qui, en principe, sont strictement distincts : l'univers fictif que le lecteur se représente (et quand il s'agit d'un univers narratif, comme c'est le cas ici, on parle d'*univers diégétique*) et l'univers réel de la représentation (qu'on appelle, par opposition, *univers extradiégétique*). D'ordinaire, en bande dessinée, l'univers extradiégétique *cadre* l'univers diégétique sans avoir à être impliqué dans et par cet univers. Au contraire, dans *Manuel*, l'univers extradiégétique déborde dans l'univers diégétique : non seulement parce qu'il lui arrive de servir de sol pour ses personnages, mais encore, et surtout, parce qu'il constitue l'unique repère spatial de cet univers. Supposons, par exemple, qu'un personnage y soit représenté par huit blocs (deux fois quatre) au lieu de deux. À quoi a-t-on affaire ? à un géant, ou à un gros plan sur un personnage de taille normale ? Voilà ce qui serait impossible à trancher, du moins en l'ab-

sence d'indices supplémentaires. Comme cette supposition ne se réalise pas dans *Manuel*, tous les espaces diégétiques contenus dans ses cases doivent être considérés comme isomorphes : l'unité de mesure y est définie par la mesure du cadre. Autrement dit, on observe là encore que l'univers de la représentation se réfléchit dans l'espace représenté.

Le débordement de l'univers extradiégétique sur l'espace diégétique a déjà pu s'illustrer chez d'autres auteurs (chez Fred ou Gotlib, notamment), et par de multiples moyens¹⁰. Dans *Manuel*, toutefois, étant donné que l'univers diégétique ne dispose tout simplement pas d'autres repères spatiaux que ceux fournis par le cadre, les possibilités de débordement sont radicales. Elles suscitent chez le lecteur des hésitations quant aux séparations des cases elles-mêmes, la ligne médiane entre les cases 4a et 4b étant interprétée, dans une première lecture, comme appartenant à l'univers diégétique (sous la figure de l'arête d'un mur).

Fonction lecturale. — Le cadre invite à lire ce qu'il contient, même si ce contenu est *a priori* insignifiant. Il est évident, par exemple, que le cadre 4a nous invite à lire un et un seul objet : un panneau de signalisation. Ce panneau est, pour la première fois, placé au centre de la case. Et l'on a vu qu'il n'y avait pas de nécessité narrative pour réclamer la séparation des cases 4a et 4b. L'isolement du panneau de signalisation au centre de la case 4a est donc impliqué dans la structure même de la planche. *Le lecteur s'y arrête*, forcément. Pendant ce temps, le bus passe. Il s'y est forcément arrêté, lui aussi, mais pas de la même manière. C'est donc un panneau placé au centre de l'attention du lecteur, pendant que le véhicule du récit passe de la case 3 à la case 4b suivant un parcours elliptique.

En outre, on ne peut pas manquer d'observer que ce panneau relève, lui aussi, d'un « style à contraintes », à savoir celui du code de la route, et que cette codification remplit un objectif



précis dans la vie sociale : elle permet de régler la circulation. La parenté formelle existant entre les signes employés dans les panneaux du code de la route et ceux présents dans les planches de bande dessinée, si clairement mise en évidence par la case 4a, autorise à rapprocher également leur signification. La bande dessinée règle la conduite du regard du lecteur comme le code de la route règle la conduite automobile. Ce rapprochement est d'autant plus facile à faire qu'il est également sollicité par la diégèse de la planche : que décrit celle-ci, en effet, sinon une scène en tout point conforme, à nos yeux, à ce que prescrit le code de la route ? À cette occasion, le regard du lecteur est tel un bus prenant les cases du récit comme passagers¹¹ ; à la fois rassembleur et itinérant, il doit bien s'arrêter, brièvement, sur chacune d'elles pour assurer leurs correspondances.

La case 4a est ainsi la porte d'accès pour un nouveau déploiement de l'interprétation. À partir d'elle s'effectue une série d'homologies internes :

- entre les formes (panneau d'arrêt isolé et centré) et les significations (centralité d'une réflexion qui suspend le récit) ;
- entre les figures diégétiques (personnages et véhicule public) et les objets et acteurs extra-diégétiques (cases et lecteur) ;
- entre le particulier (cette case-ci de la planche 10 de « Manuel 3 ») et le général (les instances régulant la circulation routière et la bande dessinée).

Aussi la réflexivité n'est-elle plus circonscrite à la situation particulière qui l'a suscitée mais ouvre au contraire son champ d'action aux composantes générales de la bande dessinée et de sa lecture. Ouverture multiple, hétérogène, par laquelle passent et repassent ces agents du devenir que sont les homologies.

Fonction structurante. — Le cadre détermine la composition de l'image en la structurant. En raison de l'orthogonalité de la page, la structure d'une planche de bande dessinée est, par

défaut, un *quadrillage*, c'est-à-dire une manière de compartimenter l'espace en blocs réguliers. Le plus souvent, cette structure primaire demeure sous-jacente afin de laisser place à des structures plus complexes (les structures du découpage et de la mise en page). Elle est ici, tout au contraire, exacerbée. De fait, comme nous l'avons vu plus haut, chaque segment de ligne supérieur à un centimètre épouse le quadrillage à partir duquel les figures sont dessinées. Autrement dit, chacune de ces figures *exhibe* le code qui sous-tend leur composition. Ce code ne semble pas même, à première vue, personnalisé : c'est le code tout nu, strictement binaire (présence vs absence d'un trait horizontal vs vertical), de n'importe quelle bande dessinée.

L'excès de simplification peut toutefois rencontrer l'effet inverse à celui qu'on lui suppose a priori. Ainsi, dans la case 2, l'alignement des personnages et du panneau sur le quadrillage engendre une figure composite que l'on ne saisit pas du premier coup d'œil. (Et, dans d'autres planches de l'album, la lisibilité des figures peut être beaucoup plus contrariée encore.) Le cadre joue alors *contre* la figure. En tant que facteur de composition de l'image, il affiche sa nature non figurative. Abstraite ? Certainement. Cubiste, plus exactement, dans le cas de *Manuel*. Exhiber le cadre dans la composition même de l'image revient à faire *une théorie en acte*. Il n'y a qu'à lire le titre de l'album pour en être prévenu, mais soulignons-le tout de même : nous avons affaire à un *manuel*, et un manuel autrement plus élaboré que ceux de Scott McCloud¹².

Cubiste, et par conséquent résolument moderne. Le théoricien de l'art Thierry de Duve, commentant les propositions théoriques de Clement Greenberg, un autre grand spécialiste de l'art moderne, suggérait que la planéité du tableau, sa *flatness*, mise en évidence par tous les grands peintres modernistes, devait aussi se lire comme une *facingness* : un vis-à-vis de l'artiste



et du spectateur via l'interface de l'œuvre¹³. Que la planéité soit recherchée dans *Manuel*, cela ne fait aucun doute. Rassemblons-en les principaux éléments de preuve :

- le trompe-l'œil réflexif sur le cadre a pour premier effet de détromper l'œil sur l'illusion de la représentation, à l'instar des *Nus cubistes* ;
- les figures sont présentées de manière frontale, en station debout, par conséquent sans profondeur ;
- les figures sont à la mesure des cases qui les contiennent, de sorte que les rapports contenant *vs* contenu, figure *vs* fond tendent à s'abolir.

Or, dans sa pratique réflexive, la planche réalise *en elle-même* le vis-à-vis attendu entre le lecteur et l'artiste. Comment donc ? Eh bien, pour le comprendre il faut d'abord que soit révélée l'identité d'un des quidams, aisément reconnaissable, parmi la bonne cinquantaine des personnages que l'album met en scène, à sa casquette inversée¹⁴. Le second quidam n'est autre en effet que le dessinateur de *Manuel*. À plusieurs reprises, dans des planches antérieures, nous pouvons le voir en train de dessiner son œuvre dans la ville. Toujours, aussi, il est amené à pointer la direction que doit prendre le regard du lecteur, à savoir vers la droite.

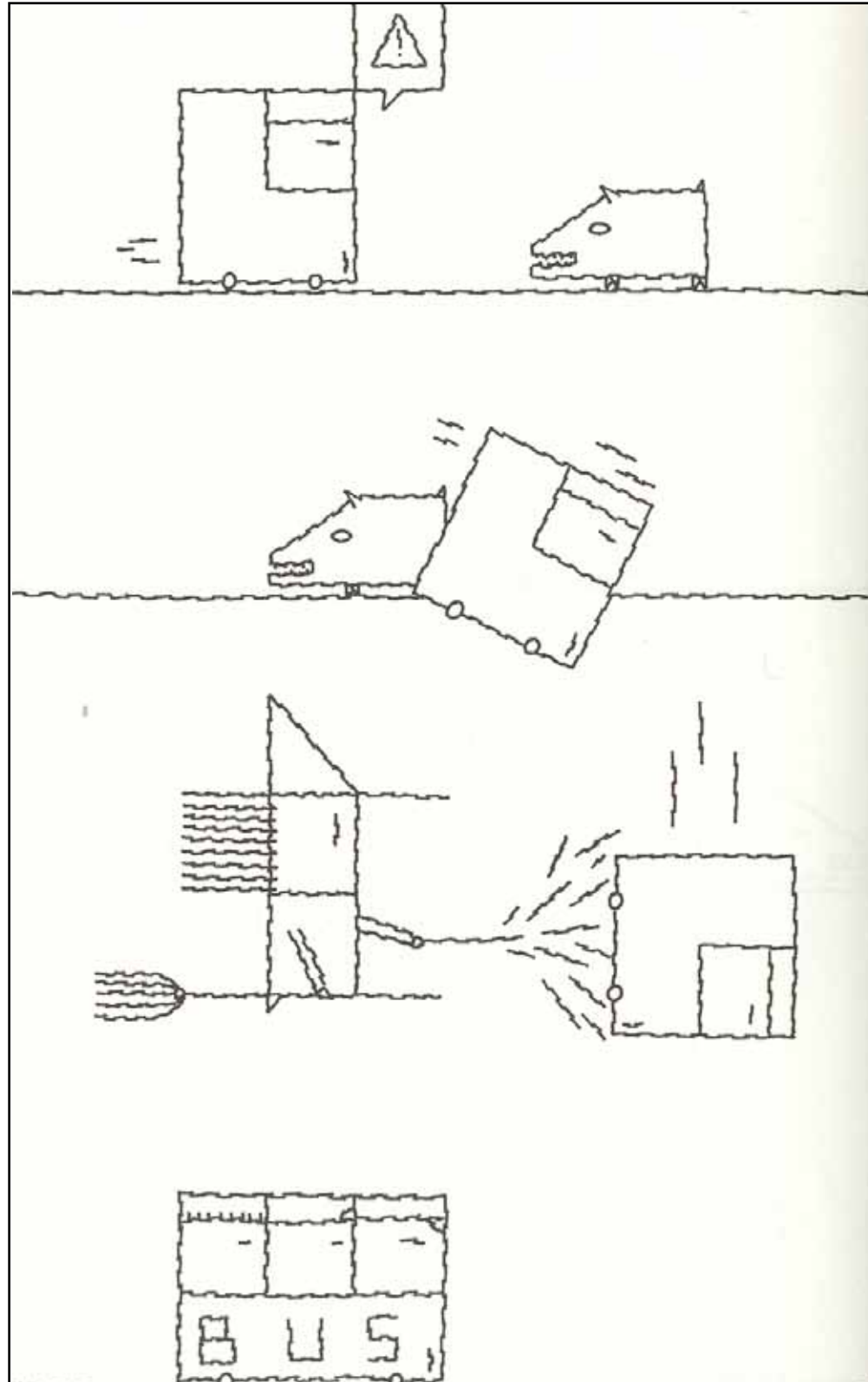
Observons ensuite avec quel acteur le dessinateur est mis en face à face. Est-ce avec le premier quidam ? Autre leurre : aucune interaction ne s'établit entre eux à l'approche du dessinateur ; tels les *Spectateurs* de Gary Hill, leurs visages se tournent dans *notre* direction, les yeux clos. En revanche, il ne fait pas de doute que ces yeux ont dû s'ouvrir pour faire face à la venue du bus. Si une rencontre a eu lieu, nécessairement lieu, c'est bien avec celui-ci. Et nous savons les correspondances que ce bus assure : avec le regard du lecteur *via* la planche, qu'il incarne tous deux. Ce qu'il fallait démontrer.



Remarquons néanmoins que cette rencontre tombe en dehors de l'espace diégétique de la représentation, dans un interstice spatio-temporel : au lieu et temps où le lecteur, subitement pensif, s'arrête sur la case 4a.

Fonction rythmique. — Par le découpage de la planche, le cadre scande le récit. Cette scansion joue un rôle capital dans *Manuel* car elle permet, en comparant les distances parcourues d'une case à l'autre, d'évaluer les vitesses d'évolution des personnages, l'histoire principale consistant en une poursuite de gendarmes et de voleurs. En dehors de tout repère spatio-temporel autre que celui donné par la case même, c'est sur la vraisemblance du rythme d'évolution, notamment, que l'on juge des croisements, des reculs, des arrêts soudains (quand le personnage est de profil).

Dans les trois premières cases de la planche choisie, les mouvements des figures convergent vers leur centre. La dernière bande vient par trois



fois confirmer ce centrage, tout en dispersant les possibilités de son interprétation. La case 4a, comme déjà vu, focalise l'intérêt du lecteur sur l'arrêt (du bus, du récit, de son propre regard). La case 4b cadre au centre le bus avec son conducteur et les deux passagers. Avec quel mouvement est-il saisi ? N'était le chargement des passagers, nous pourrions demeurer dubitatifs là-dessus. Il n'y a guère de doute qu'il se dirige vers la droite, vers le bout de la case et de la planche. Mais à quelle vitesse ? L'interprétation venant par défaut — à la vitesse normale d'un bus — est quelque peu contrariée par la symétrie de sa position avec l'inertie du panneau. Remarquons, pour comparaison, que la camionnette des gendarmes, dans la bande inférieure de la planche 23 de « Manuel 1 », par son décentrage, d'abord à gauche, puis à droite, indique bien plus clairement son mouvement, encore souligné par la direction désignée par le dessinateur. Ici au contraire le bus semble figé dans son mouvement, ce que la hauteur de la case contribue à accentuer. Or, deux planches plus loin, pendant que ce même bus passe son chemin, un autre véhicule, tombant en chute libre depuis une case supérieure, va se figer dans son mouvement vertical par le sort que lui jette une sorcière. De fait, dans « Manuel 3 », les contraintes, en réfléchissant leur fonctionnement, commencent à se dérégler — cette observation pourra servir à l'occasion de l'examen de la sixième et dernière fonction du cadre. Le troisième centrage qu'accomplit la bande inférieure est celle du filet séparateur indu. Celui-ci renchérit sur ce que nous donne déjà à lire le panneau signalant l'arrêt, à savoir que c'est dans l'interstice extradiégétique que se localise l'essentiel de la signification. Mais il le donne à lire selon un certain axe : l'axe vertical. Rappelons que cet interstice ne se laisse pas traduire, au niveau diégétique, par une ellipse, les cases 4a et 4b étant posées dans un rapport de simultanéité. Cet interstice, qui se situe en dehors de l'espace de

la diégèse, échappe aussi au temps de la diégèse. Où nous mène-t-il ? vers quelle hauteur de vue, ou dans quel enfer ? La verticalité nue, chez les grands peintres de l'abstraction, est signe de la transcendance.

En tout cas cet événement délivre le lecteur de la minutie toute séculière dont il doit faire preuve, partout ailleurs, pour suivre l'évolution des figures. Peeters évoque la précarité du statut de la case de bande dessinée, entre tableau à contempler dans son isolement et fonction narrative à lire dans son enchaînement¹⁵. Le drame de cette précarité se joue dans *Manuel* à l'intérieur de chaque case. Non que la case soit riche de détails après lesquels le regard du lecteur devrait voler pour découvrir une cohésion voilée ; mais c'est dans la case même que les figures sont enchaînées les unes aux autres. Il y a un rythme inhérent à la case. Comment, ce rythme ? Par le double moyen d'une mise en mouvement parfaitement régulière des figures (de gauche à droite, ou de droite à gauche) et par l'expression de cette régularité à travers le créneautage de la ligne. Lire *Manuel*, c'est comme marcher sur une voie ferrée. Constamment le rythme propre au lecteur — et Dieu sait s'il peut être rapide — est contrecarré par la cadence absolument binaire des créneaux (plein, vide, plein, vide) et des blocs qui y sont raccordés comme sur des rails. La contrainte, en somme, ne s'exerce pas seulement lors de la composition ; elle s'impose au lecteur et le rappelle sans cesse au cadre extradiégétique qui l'autorise à se représenter un univers. Aussi, l'événement de la réflexivité, incarné ici dans une ligne verticale, tout en présageant une résolution pour la planche que le lecteur est en train de lire, suscite chez ce dernier un mouvement libérateur, proprement cathartique. Et cet événement se reproduit, de façon chaque fois différente, à chaque planche, ou presque, de *Manuel*.

Fonction expressive. — Le cadre donne, par sa forme, ses dimensions ou son type de bordure,



une clef pour l'interprétation de la case ou de la planche. Nous avons déjà largement mis à contribution la forme des cases, leurs dimensions et leurs bordures dans le commentaire des fonctions précédentes. Considérons-les davantage pour elles-mêmes avant de s'inquiéter de la clef qu'elles pourraient à nouveau fournir. En apparence, les caractéristiques du cadre sont toutes déterminées par la structure du quadrillage. Quadriller, dans son acception primaire, c'est tirer sur la page des lignes verticales et des lignes horizontales afin qu'elle soit divisée en petits carrés. Les blocs sont la manifestation de ces carrés — sauf que leurs côtés ne sont pas parfaitement égaux. Ils sont de deux millimètres plus hauts que larges. Leur largeur elle-même, bien qu'à l'œil nu elle semble correspondre parfaitement au cran centimétrique de nos règles à calcul, est de onze millimètres. Le quadrillage réalisé dans *Manuel* est donc discrètement complexe. La case 4a, faite de cinq blocs sur cinq, devient d'ailleurs manifestement oblongue. Mais le carré formé par les trois premières cases manque aussi quelques millimètres pour être parfait. Si l'on ausculte la position des figures de notre planche, on constate de multiples écarts, tout aussi furtifs, par rapport à la position attendue, en particulier par rapport à la symétrie et à la position centrée. La case 4a est de trois millimètres plus courtes que la case 4b ; le filet qui les sépare ne saurait donc être situé sur la médiatrice du cadre de la planche. De même, dans cette case 4a, le poteau n'est pas exactement placé sur la médiatrice. Ces décalages latéraux ont été annoncés par le déport vers la droite, tout à fait perceptible quant à lui et, en somme, contraint par le quadrillage, du panneau de signalisation dans les trois premières cases. Ainsi, la règle prévoit l'écart et même, semble-t-il, elle y prédispose. Son systématisme n'a pas de corrélat plus direct que sa mise en faillite.

De même que la codification attire des théoriciens du code qui en font une science du

général, l'écart a les siens qui en font une science du particulier. Le nom qu'y reçoit l'écart est *clinamen*, et ses théoriciens sont connus comme des pataphysiciens. Georges Perec, l'un des pataphysiciens les plus célèbres, se réclamait de Paul Klee pour résumer l'enjeu du clinamen : « Là, je vais être tout à fait prétentieux : il y a une phrase de Paul Klee que j'aime énormément et qui est : Le génie, c'est l'erreur dans le système »¹⁶.

Replaçons le clinamen dans le contexte de ce que nous savons déjà de *Manuel*. Le système y est loin d'être improductif. Au contraire, il est ce qui permet la circulation des figures diégétiques et du regard du lecteur. Le seul problème que le système pose à l'œuvre est celui de son illimitation. L'étonnement du lecteur se renouvelle à chaque planche, grâce aux prouesses imaginatives que l'auteur déploie en se servant des contraintes du système dans des situations variées. A priori, il n'y a pas de raison pour que sa verve se tarisse, d'autant qu'elle est soutenue, pour ainsi dire « appelée », par le système. Toutefois, les planches de *Manuel*, contrairement à celles d'un *Gaston Lagaffe*, ne sont pas simplement successives ; elles s'enchaînent les unes les autres dans un ordre séquentiel. Et le récit que développe l'album exige la clôture de cette séquence.

À quoi un peintre reconnaît-il que son œuvre est achevée ? À l'erreur géniale qui met frein au processus de sa création. Dans le cas d'une bande dessinée, il ne convient pas que cette erreur géniale soit contenue dans une seule case. Elle doit se répercuter sur le cadre et dérégler la machine séquentielle. C'est la principale leçon livrée dans « Manuel 3 » que de réfléchir, tout en le mettant en pratique, ce dérèglement progressif. Et c'est au départ de la planche 10 qu'est lancée l'étincelle qui conduira au court-circuit général et à l'arrêt de la machine. (Deux planches avant la fin, la sorcière, pourtant investie de tous les pouvoirs extradiégétiques, se fracasse avec son balai contre le véhicule qu'elle avait précédem-



ment figé et laissé suspendu dans les airs. La dernière planche rassemble les principaux protagonistes de cette fiction réflexive : un gendarme (c'est-à-dire un représentant du code de la circulation), une sorcière en pâmoison, le dessinateur, le bus-lecteur et, convolant au dessus d'eux, parmi les nuages, deux êtres, mâle et femelle, transfigurés.)

CONCLUSIONS

Manuel, en particulier dans la planche que nous avons examinée, met en scène des figures de réflexivité. Ces figures sont révélées par le cadre, en la nature multiple et variable que celui-ci connaît dans la bande dessinée. Il ne s'agit pas seulement de figures de rhétorique fonctionnant à l'intérieur d'une représentation classique, comme on peut les observer chez un Fred ou un Gotlib, mais de figures qui activent les diverses fonctions du cadre afin de déporter l'attention du lecteur de la diégèse vers ce qui la rend possible, et pour ramener les constituants du cadre — son trait et sa forme —, de l'extérieur vers le centre. Ces figures sont mises au service du devenir diégétique du cadre et de ses acteurs — dessinateur et lecteur — et instaurent un jeu d'homologies internes entre ceux-ci et les figures de la diégèse. En ce sens, la réflexivité ne contrarie pas la fiction. Elle en augmente au contraire le pouvoir en se l'appropriant. Elle appelle un art à sa transcendance en renonçant à l'illusion au profit de l'impression.

Ce n'est pas en lorgnant vers les arts supposés « majeurs », ni en abordant un « grand thème » — la mort, la passion, le sexe, la nature ou, pire que tout : le Moi —, que *Manuel 1-2-3* parvient à poser un jalon décisif dans l'accession de la bande dessinée à la modernité. C'est en trouvant à réveiller les puissances de temps et d'espace propres à cet art. La réflexivité, plutôt que de mettre sous contrôle ce qui est, est prospectrice d'avenir.

